

УДК 821.161.1-4 + 821.112.2-4

Ф. Х. Ибрапова

«НЕРОМАНТИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ

Поэтика романтической лирики предполагает как нечто само собою разумеющееся, что уже заранее решен вопрос о творческом «методе» автора, и знание этого «метода» вроде бы должно помочь в понимании того или иного стихотворения как «романтического». На самом же деле, наоборот, представление о «методе» поэта складывается лишь на основе изучения его поэтики. Важнейшим достижением современного литературоведения А. В. Михайлов считал понимание того, что ключ к теоретическим проблемам «следует искать в самом литературном произведении, в его ткани» [Михайлов, 2008, с. 12]. Констатируя внимание исследователей на «конкретных реализациях общих принципов творчества в теле самого исторически-понимаемого художественного произведения», он писал: «Действительно, то, что именуют “методом”, есть начала и концы художественного создания. <...> Но метод не существует абстрактно: сколь бы четко ни складывались творческие установки писателя, метод никогда не бывает “готовым”. Как метод художественный он становится и оправдывается в процессе писательского труда...» [Там же, с. 12—13]. Так, в частности, поэтика модернизма переходит границы обозначающего ее «метода» в лирике Вяч. Иванова. Об этом свидетельствуют наблюдения М. Л. Гаспарова над образностью стихотворения Вяч. Иванова «Звезды блещут над прудами...»: «...оно стилизовано скорее в манере немецких романтиков»; «... в концепции Вяч. Иванова символизм был не художественной манерой с такими-то суггестивными средствами поэтики намеков, а религиозно-философским мировоззрением, в котором всякий художественный образ большой поэзии был выражением высокого смысла, так что символистами оказывались не только немецкие романтики, но и Гете и Пушкин» [Гаспаров, с. 296].

Разъяснение А. В. Михайлова по поводу «многослойности» понятия «реализм» («...почва его существования есть историческая

динамика, а не статическая логика» [Михайлов, 2008, с. 12]) может быть использовано и по отношению ко всякому другому «методу» искусства. Литературные произведения «всячески противодействуют своей классификации», так что «огромное количество произведений с большим трудом могут быть однозначно “отнесены” к “романтизму”, “реализму” и т. д. <...> Подобные понятия не столько предполагают наличие явлений с определенным набором признаков и черт, сколько указывают на существование сложных комплексов черт, исторически присущих произведениям литературы в известную эпоху, внутри себя, однако непрестанно изменяющихся. Таковы литературоведческие понятия “классицизма”, “барокко”, “сентиментализма”, “романтизма”, “реализма”. <...> Сами эти понятия указывают на переходы, переломы в литературном развитии, даже на превращения, метаморфозы, которые постоянно совершаются в нем, — куда более, нежели на мнимую устойчивость явлений» [Там же, с. 6—7].

Итак, вопрос о поэтике романтической лирики оказывается вопросом о «принципах творчества», реализующихся в том или ином стихотворении и разрушающих тем самым представление о его художественной «монолитности». В статье, специально посвященной лирике немецких романтиков («Стиль и интонация в немецкой романтической лирике»), А. В. Михайлов разъясняет, полем действия каких художественных сил было произведение эпохи романтизма: на романтическую эпоху «пришлась пора литературной разрухи — то есть пора, когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах и когда все, что уложено было в нем в определенном порядке, согласно правилам, стало отдельным, стало достоянием желающего. Именно только поэтому можно сказать, что романтическая поэзия что-то “получила” в свое распоряжение. <...> Подлинно романтические лирики должны были строить поэзию как бы заново, на развалинах прошлого, они были призваны к этому, но именно эти развалины, достававшиеся каждому, были причиной того, почему романтическая поэзия тесно окружена всем неромантическим, не вполне романтическим...» [Михайлов, 2000, с. 75].

Так, например, в творчестве Эйхендорфа оказалась «в распоряжении» поэтика барокко благодаря «сохраненным у него элементам эмблематического поэтического мышления» [Михайлов, 1997, с. 496, 160]. В данной статье мы хотели бы наметить такой подход к пониманию барочного мышления Эйхендорфа, который связан с вопросом художественной саморефлексии [см.: Wilpert, p. 693], конкретнее, с вопросом происхождения поэзии в рамках самой поэзии. В эпоху барокко это означает, что «все непознаваемое, какое несомненно есть в мире... оборачивается поэтологическими проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике “произведения” — то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения...». Самовоспроизводство бытия художественного произведения А. В. Михайлов считает важнейшим признаком барочного мышления: «Создания эпохи барокко... суть всегда запечатления известного способа истолкования знания... из числа таких созданий эпохи барокко, какие всякий раз суть подобные запечатления, те, которые мы назвали бы “художественными”, выделяются лишь тем, что они не просто запечатляют известный способ истолкования знания, но и воспроизводят его своим бытием...» Общий слой отношений между книгой и миром в эпоху барокко описывается А. В. Михайловым в понятиях поэтологического произведения: «...той общей сферой, в которой осуществляются все такие отношения, оказывается несомненно сфера самоистолкования самой этой эпохи, культурный язык ее самоистолкования» [Михайлов, 1997, с. 120, 118].

И если «адекватным прочтением» барочного текста (речь идет о «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена) стало «чтение, направленное на самоотождественность произведения», а достижением такого чтения оказалось открытие «его поэтологического “двойного дна”, т. е. тайной поэтики, положенной в основание его устроения» [Там же, с. 165], то при изучении лирики Эйхендорфа мы должны руководствоваться той же целью и стремиться к тому же результату. Ключ к разгадке его «тайной поэтики», как нам кажется, лежит в специфике понимания А. В. Михайловым лирического слова у Эйхендорфа: его «полнота и объемность» «коренятся в уникаль-

ной возможности, данной временем на перевале прошлого и будущего, традиций барокко и складывающегося реалистического видения мира и природы, освещенного лирическим чувством. У Эйхендорфа нет конца зеленым, шумящим лесам, журчащим ручьям, поющим жаворонкам, гудящим рогам». «Устойчивость» и «цельность» образа леса у Эйхендорфа проявляется, в частности, и в том, что «вершины деревьев у Эйхендорфа всегда шумят — шумят всегда одинаково и беспрерывно. Этого однообразного шума достаточно для того, чтобы в нем раскрывалось все многообразное богатство природы» [Михайлов, 1997, с. 496—497].

В работе «Стиль и интонация в немецкой романтической лирике» феномен эйхендорфовской поэзии описывается А. В. Михайловым как язык встречного действия сказа Природы и слуха Поэта: в результате обращенности Поэта на Природу создается «настоятельный и тревожный и потому возникающий вновь и вновь диалог человека и природы, диалог, в котором начинает звучать сама природа, словно без участия поэта, и в котором природа выступает как бы в вечных, беспеременных своих обликах, заключающих в себе и ее движение, и шум, и жизнь. Безостановочное постоянство вечного пребывания природы, — к ней все время обращается человек, и все время завязывается между ними нешумный, внятный разговор. Эйхендорф достигает глубокого психологизма, вслушиваясь в их разговор, — искусство поэта состоит здесь... в отыскании таких смысловых точек, которые воссоздают сущностную полноту природного и человеческого в их встрече» [Михайлов, 2000, с. 87].

Ученый называет здесь такие параметры поэтики Эйхендорфа (звучащая Природа, диалог человека и природы, разговор между ними), которые сближают ее с поэтикой модернизма: в условиях неклассической художественности «само творческое воображение в искусстве оказалось способом общения». Соответствующие данному описанию стихи Эйхендорфа выходят за рамки эстетики креативизма: связь Поэт — Природа реализуется здесь не в отношении «субъект — объект» [см.: Поэтика, с. 156—157], а в отношении «субъект речи — адресат». Характеристика «внятный разговор», подтверждая отношение между Поэтом и Природой как между себе-

седниками, актуализирует функцию адресата, в роли которого оказывается прислушивающийся Поэт. Отмечая тем самым смещение поэта/автора с позиции субъекта речи на позицию адресата/слушателя, мы должны уточнить: в контексте «вслушивания» вернее было бы говорить не столько о «точках» полноты художественного общения природы и человека у Эйхендорфа, сколько о способностях творческого слуха поэта улавливать самую невятную речь окружающего его мира.

Именно этим свойством восприимчивости поэтического слуха к голосам ночи сближается с Эйхендорфом Тютчев. Исследуя вопрос о связях русского поэта с немецким романтизмом, В. Н. Топоров обращается к наблюдениям Д. Чижевского, который выделял тютчевские стихотворения «Как океан объемлет шар земной...» («Настанет ночь — и звучными волнами / Стихия бьет о берег свой. / То глас ее, он нудит нас и просит...»), «Проблеск» («Слыхал ли в сумраке глубоко / Воздушной арфы легкий звон / ... То потрясающие звуки, / То замирающие вдруг, / Как бы последний ропот муки / В них, отозвавшись, потух...»), «Тени сизые смешались...» («Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул...»), «О чем ты воешь, ветр ночной?»:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумной?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки! [цит. по: Топоров, с. 49—50].

В. Н. Топоров приводит для сравнения строчки Эйхендорфа, на которые также ссылается Д. Чижевский: «*Stimmen gehen durch die Nacht...*» («Голоса сквозь ночь проходят»), «*Übern See kam Geläute*» («Над озером раздался звон»), «*kam himmlisch Klingen*» («доносилось небесное звучание») [цит. по: Čyževskýj, с. 310—311]. Кроме того, В. Н. Топоров напоминает о двучастном цикле Эйхендорфа

«*Stimmen der Nacht*» («Голоса ночи»)¹, чтобы сделать вывод: Тютчев и Эйхендорф сближаются на основе понятия *Klang* (звон), которое восходит к ключевому термину древнеиндийской поэтики «*dhvani*», буквально означающему звон, отзвук [см.: Топоров, с. 65].

Область сходных элементов ночного звучания у этих поэтов включает в себя также стихи Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1835) и Эйхендорфа «*Heimweh*» («Тоска по родине») (1817). В заключительном фрагменте тютчевского текста оговаривается происхождение непонятных ночных звуков. Их источник — человеческая мысль, во сне освобождающаяся от тела:

Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженощный гул...
Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

Хронотоп дремлющего и во сне звучащего сада объединяет этот текст с первой строфой стихотворения Эйхендорфа. Но если в русском варианте поэзия еще не названа, текст завершился на границе поражающего слух человека «гула» мыслей, то в предшествующем ему немецком варианте сад уже «поет»:

Du weißt's, dort in den Bäumen
Schlummert ein Zauberbann,
Und nachts oft, wie in Träumen,
Fängt der Garten zu singen an².

Заданное в начале стихотворения, это «пение» природы реализуется в дальнейшем тексте как сама поэзия. Подхватив эти волшебные звуки, герой стихотворения хочет услышать их в конце своего

¹ Не останавливаясь на нем специально, скажем только, что сквозным образом здесь оказываются шумящие ночью леса — от верхушек деревьев («*Der Wald aber rühret die Wipfel / Im Schlaf von der Felsenwand...*») до самых низин («*Daß die Wälder nah und fern / Schauern und rauschen in den Gründen...*»).

² Ты знаешь, там в деревьях / Дремлет волшебное очарование, / И часто по ночам, как в мечтах (грезя или видя сны), / Сад начинает петь.

пути — на могиле отца, в звуках старой песни («bei dem alten Zauberberlied»).

Ночное звучание дремлющего сада у Тютчева сопоставимо и с образом говорящей ночи из стихотворения Эйхендорфа «Schöne Fremde» («Прекрасная чужбина», 1830—1831). «Шум и трепет в вершинах деревьев» рождает смятение в человеке, и в своем воображении в этот поздний час он видит древних богов, совершающих ночной дозор. Во второй строфе описывается то пространство, где находится герой:

Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht...³

Hier (здесь) означает то место, которое стало волшебным, магическим, ведь именно его очертили боги в своем обряде. Если в первой строфе переход реального плана в воображаемый осуществлялся с помощью сравнительного союза *als*, то во второй строфе тот же переход фиксируется употреблением эпитета *wirr* (путано, неясно) и сравнения *wie in Träumen*:

Was sprichst du wirt wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?⁴

Лирическое «я» превращается в адресата-слушателя, говорящим же субъектом становится ночь, ночная природа. Теперь деятельность поэта сводится к тому, чтобы вслушаться в голос «фантастической» ночи и понять его смысл. В финале этот смысл открывается в предложении с непереводаемым начальным *es*:

Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, großem Glück!⁵

Когда у Тютчева человек вслушивается в природу, он слышит ее в голосах ее солистов — деревьев, птиц, родников, морских волн («грохот и гром» ночного моря). Так, летний лес в стихотворении

³ Здесь, за миртовыми деревьями, / В тайном сумеречном великолесии.

⁴ О чем говоришь ты, путано, как во сне, / Мне, волшебная ночь?

⁵ Даль восторженно лепечет, / Будто счастье — впереди!

«Смотри, как роща зеленеет...» слышится для него звуками с разной высоты, как орган всеми своими регистрами:

Войдем и сядем над корнями
Дерев, поимых родником,
Там, где, обвеянный их мглами,
Он шепчет в сумраке немом.

Над нами бредят их вершины,
В полдневный зной погружены,
И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины...

Внизу, во тьме и тишине, *шепчет* родник; выше человека — вершины деревьев, шум которых человек принимает за *бред*, а с самой вышины раздается *крик орлиный*. Это происходит днем; источником ночного звучания может стать и музыкальный инструмент. У Тютчева в стихотворении «Проблеск» это воздушная арфа («Слышал ли в сумраке глубоком / Воздушной арфы легкий звон, / Когда полуночь, ненароком, / Дремавших струн встревожит сон?... <...> Дыханье каждое зефира / Взрывает скорбь в ее струнах... / Ты скажешь: ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!»), у Эйхендорфа в стихотворении «Der alte Garten» («Старый сад») это лютня. Непрерывная болтовня фонтана «о старом прекрасном времени» образует звуковой фон того, что происходит в саду:

Sie hat eine Laute in der Hand,
Als ob sie im Schlafe spricht,
mir ist, als hätt' ich sie sonst gekannt —
Still, geh vorbei und weck sie nicht!

Und wenn es dunkelt das Tal entlang,
Streift sie die Saiten sacht,
Da gibt's einen wunderbaren Klang
Durch den Garten die ganze Nacht.

В саду сидит заснувшая женщина, в руке у нее лютня, и герою кажется, что она разговаривает во сне, и что он даже знал ее. Он бережет ее покой («Тише, проходи мимо и не буди ее!») и ждет того часа, «когда тьма ложится по долине»: тогда женщина «тихо касает-

ся струн», и тут рождается «чудесный звон», что тянется «сквозь сад всю ночь». Эффект перформанса возникает здесь в результате совпадения звуковой формы события рассказывания (когда *Klang* воспринимается как самохарактеристика поэзии, ее «самооговаривание») с тем «чудесным звоном», который слышится герою в старом саду и образует тем самым сюжетное событие [Поэтика, с. 239—240] (и тогда *Klang* — это длящийся во времени и пространстве изображенного мира звук).

Отношение природы и человека в поздней лирике Гете А. В. Михайлов понимал как сотворчество. Так, в стихотворении «Сумрак опустился долу» (из цикла «Китайско-немецкие времена года и дня», 1827) художественная деятельность человека воспринимается как «продолжение его бытийного сотворчества природе»: «человек, зритель, созерцатель природы здесь сотворит природный мир... <...>... ее наблюдатель и созерцатель, человек — ее же сотворец, ничем и ни в чем не нарушающий ее вечный закон» [Михайлов, 1997, с. 613]. В названных же стихотворениях Эйхендорфа и Тютчева сотворчество природы и человека выглядит как способность поэта стать ее слушателем и тем самым сделать ее говорящей. Начальная модель ситуации сотворчества в романтической лирике открывается в стихотворении Ф. Шлегеля «Tiefer sinket schon die Sonne...» («Ниже солнце опустилось...»; из цикла 1800 г. «Abendröte»). Описание вечерней зари включает в себя рассказ о тех, кто говорит с поэтом: птицы, люди вдалеке, возносящиеся к небу горы, отливающая серебром река, что вьется в долине.

Kleine Vögel, ferne Menschen,
Berge himmeln geschwungen,
Und der große Silberstrom,
Der im Tale schlank gewunden,
Alles scheint dem Dichter redend,
Denn er hat den Sinn gefunden;
Und das All ein einzig Chor,
Manches Lied aus einem Munde⁶.

⁶ Все кажется поэту говорящим, / Ведь он обрел способность так мыслить и чувствовать, / Что вселенная для него теперь — это единственный в мире хор, / Это множество песен, которые звучат из единых уст (перевод 2-й строфы).

Поэт лишь внемлет окружающему миру. В этом раннем романтическом варианте сотворчества Природы и Поэта метапоэтический эффект создается благодаря тождеству «поэтики мира» с поэтикой данного произведения. То, как сделан мир, и то, как сделано стихотворение, совпадают в общей «песне» из «общих» уст, и стихотворение звучит в общем «хоре» вселенной. Более чем через полстолетия русский романтик Тютчев оспорит это совпадение, обратив заданное Ф. Шлегелем поэтологическое единство в поэтологическую антиномию «хор природы — поющая душа (поэта):

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

Этому позднему «возражению» Тютчева на романтическую модель «звучащая природа — ее слушатель человек» в поэтологической лирике оказывается абсолютно полярной позиция классика Гете, который нашел для нее свое решение. А. В. Михайлов замечает, как «шумно», «полнозвучно» [Михайлов, 1997, с. 610] его раннее стихотворение «An den Mond» («К месяцу») (1777/78):

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu...⁷

В оригинале вопрос об этом «шуме» проясняется как вопрос о способе происхождения «песни» поэта. Чтобы зазвучать самому, поэт должен услышать «напевы» природы и взять их у нее. Поэтому он и просит реку поделиться с ним своими мелодиями.

Иначе выглядит способ превращения звучащей природы в пение поэта у Эйхендорфа. Сюжет его стихотворения «Nachts» («Ночью») (1826) включает в себя описание того, как волшебное ночное пение природы путает мысли герою:

⁷ Журчи, поток, вдоль долины, / Без отдыха и покоя, / Прожурчи, напепчи моей песне / Мелодии...

O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen —
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen⁸.

Из этих слов становится понятно не только то, что человек в лирике Эйхендорфа, слыша ночь как песню, сам начинает петь. Проясняется и ситуация перехода от *Nachtgesang* к *mein Singen*: шум окружающей жизни сбивает человека с толку, сознание изменяет ему, и он слышит собственное пение как голос из забытых снов. В трех последних строчках этой строфы перемещение человека из внешнего мира природы во внутренний мир творчества описано как некое помешательство и заблуждение. Поэзия, «пение» у Эйхендорфа всегда за границей реальности, и эта граница отмечается сравнительным союзом (*wie, als ob*): сад начинает петь, «как в грезах, как будто видя сны» («Und nachts oft, wie in Träumen, / Fängt der Garten zu singen an»), ночь говорит с человеком непонятным, смутным языком — как в чадущих мечтаний («Was sprichst du wirr wie in Träumen / Zu mir, phantastische Nacht?»), даль — «опьяненная», поэтому кажется, что она говорит о счастье («Es redet trunken die Ferne / Wie von künftigem, großem Glück!»), и женщину с лютней в саду герой представляет «будто бы спящей и говорящей во сне» («Sie hat eine Laute in der Hand, / Als ob sie im Schläfe spricht»).

Представление современного ученого о том, что поэтика «голосов ночи» у Тютчева и Эйхендорфа отмечена общей темой «звона» (*Klang*), может быть расширено и в свете поэтических опытов Ф. Шлегеля. Один из самых ранних в истории романтической лирики случай различения поэтом в природе «одного (единого) тихого звука», протянувшегося через все земные звуки, мы находим в стихотворении Ф. Шлегеля «Кустарники» («Die Gebüsche», из упоминавшегося выше цикла «Abendröte»):

⁸ О чудесное ночное пенье: / По всей округе рек стремленье издалика, / Тихий трепет в темных деревьях — / Ты путаешь мне мысли, / Мое сбивчивое пение здесь / — Лишь как зов (оклик) из сновидений.

Es wehet kühl und leise
Die Luft durch dunkle Auen,
Und nur der Himmel lächelt
Aus tausend hellen Augen.
Es regt nur *eine* Seele
Sich in der Meere Brausen,
Und in den leisen Worten,
Die durch die Blätter rauschen.
So tönt in Welle Welle,
Wo Geister heimlich trauren;
So folgen Worte Worten,
Wo Geister Leben hauchen.
Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraume
Ein leiser Ton gezogen,
Für den, der heimlich lauschet.

Веет прохладно и тихо
Воздух сквозь темные доли
И только с небес улыбка
Из тысячи светлых очей.
Одна единая душа волнуется
И в бушевании морей,
И в тихих словах,
Что «*шумят бумажной листвою*»
Так звучит в волне (та) волна,
Где духи тайно печалются;
Так следуют слова за (теми) словами,
Где духи шепчут, выдыхают жизнь.
Через все звуки звучит
В пестром земном сне
Единый тихий звук, что тянется
Для того, кто тайком прислушивается.

В переводе строки «Die durch die Blätter rauschen» мы воспользовались выражением Мандельштама из стихотворения 1911 г. «Отчего душа так певуча...»: «Он [мгновенный ритм] подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвою...» Слово Blätter метафорически объединяет в себе природу и поэзию, создавая то тождество, которое Мандельштам провозгласил законом поэзии акмеизма

в статье «Утро акмеизма»: слова своим тихим шумом проникают общую массу листьев-листов, совмещая образ «листьев кустарников» с реальными листьями рукописей, книг, включая и ту книгу, где напечатано само это стихотворение «Кустарники». Смысл, близкий шлегелевской строке «*durch die Blätter rauschen*», просматривается еще в одном мандельштамовском фрагменте. Стихотворение того же года начинается строчками: «Смутно-дышащими листьями / Черный ветер шелестит...» Эти совпадения свидетельствуют о том, что мотив звучащей поэту природы выводит немецкую романтическую лирику за пределы романтизма и узнается в опытах русской лирики в момент ее перехода от символизма к неотрадиционализму (акмеизму).

Сюжет звучания земной жизни в единстве ее материальных и духовных значений раскрывается у Ф. Шлегеля в описании того, как «единая душа» живет, проявляясь и в шуме морей, и в тихом шелесте слов. Эпитет *leise* (тихо) подтверждает понимание «души» как общей жизни Природы и Поэзии: тих воздух, что веет по долинам, тихи слова, тих «единый Звук, что тянется для того, кто тайно внимает ему». Общий предлог *durch* (через) участвует в создании тех же тематических комплексов, в которых фигурирует и эпитет *leise*: *Die Luft durch dunkle Auen; in den leisen Worten, / Die durch die Blätter rauschen; Durch alle Töne tönet*. Сквозные *через* и *тихо* становятся доказательством проницаемости природы и поэзии одним общим «звуком», внятным лишь поэту с его «даром тайнослышанья» (В. Ходасевич). Проблема происхождения поэзии как протянувшегося сквозь все земные звуки одного общего «звона» стала приметой и модернистской лирики. Так, в стихотворении из третьей книги стихов Блока «Художник» (1913) сюжет создания «песни» начальным этапом имеет творческое ожидание, когда поэт слышит, как тянется странный «звон»:

Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.
Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

В разгадке этого «звона» как источника поэзии читатель может указать и на близкого Блоку Тютчева с его «яблоней, цветами убеленной» (в стихотворении «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...») этот образ предшествует пробуждению ночного «чудного», «непостижимого» «гула»), и на Эйхендорфа (в его стихотворении «Старый сад» «всю ночь сквозь сад» не умолкает «звон»), и на совсем уж далекого от него Ф. Шлегеля. Эта последняя связь оказывается возможна потому, что если у Блока «звон, тянущий нить» означает «вихрь с моря», то и «протянутый» в мире «звук» слышится Ф. Шлегелю как шум бушующего моря (*in der Meere Brausen*).

Трагическое превращение мирового «звона» в «песню» поэта («Творческий разум осилил — убил») отличает поэта-символиста от романтика, у которого барочная поэтологическая поэтика отражает гармонию в мире. Общая (мировая) «душа» и животворящие «духи» действуют как «единый тихий звук», слышимый и в мире — с его бурными морями и тихими долинами, и в поэзии — с шелестом ее слов и дыханием жизни.

Одновременно с этим удерживанием барочных принципов творчества в лирических текстах романтиков подготавливается то «смещение вектора художественности от креативности к рецептивности» [Поэтика, с. 157], которое характеризует поэтику модернизма, свидетельствуя о способности романтической поэтики «определяться уже из будущего», по выражению А. В. Михайлова. В стихотворении Ф. Шлегеля «Кустарники» творчество предстает не как авторство, а как способность слышать тайны мира и слова. Понимание же творческой деятельности через отношение «автор — читатель (зритель, слушатель)» современная теория литературы находит в модернизме, который превращает «эффективность воздействия на воспринимающее сознание в решающий критерий художественности» [Теория литературы, с. 103].

Отношения говорящей природы и прислушивающегося к ней человека в условиях модернистской парадигмы художественности

просматриваются в лирике Пастернака. Исследуя поэтику книги «Сестра моя — жизнь», С. Н. Бройтман приходит к выводу о том, что в стихии субъектно-образного неосинкретизма природа и человек оказываются в состоянии «соответствия» и «рядоположения на одной плоскости разных начал» [Бройтман, с. 26]. Так создается и образ звучащего сада в стихотворениях «Плачущий сад» и «Душная ночь». В первом стихотворении его последняя строфа может быть понята не только как картина природы и любовного переживания, но и как описание творческого акта. При этом метатекстуальная природа стихотворения выражается в звуковых образах:

Но тишь. И листок не шелохнется.
 Ни признака зги, кроме жутких
 Глотков и плескания в шлепанцах
 И вздохов и слез в промежутке.

Первая и четвертая строфы, объединенные принципом двучленного параллелизма [см.: Там же, с. 214], противоположны друг другу по типу субъекта: «он»-сад в первой строфе и лирическое «я» в четвертой. Их связь определяется мотивом вслушивания:

Ужасный! — Капнет и вслушается, К губам поднесу и прислушаюсь,
 Все он ли один на свете Все я ли один на свете, —
 Мнет ветку в окне, как кружевце, Готовый навзрыд при случае, —
 Или есть свидетель. Или есть свидетель.

Исследователь обращается к звуковой природе образности названного стихотворения: «И сад, и “я”, желая убедиться, что нет “свидетеля”, — не всматриваются, а “вслушиваются” (“прислушиваются”) в окружающее. То, что происходит в это время в полях, не видно, а “слышно: далеко, как в августе, / Полночь в полях назревает”. <...> Наконец, в финале в одном ряду оказываются: “Ни признака зги, кроме жутких / Глотков и плескания в шлепанцах”»

Довершающий накопление слуховых образов отрыв слова *зга* от зрительных ассоциаций в пользу слуховых приводит ученого к мысли о том, что Пастернак воспроизводит здесь «особое (ночное) состояние “я”-сада, при котором исходный синкретизм слуховых и зрительных образов актуализируется», причем «слуховые

образы берут на себя функции зрительных» [Бройтман, с. 215—216]. Смысл подобной «синкретической подмены зрительных образов звуковыми» в стихотворении «Плачущий сад» проясняется на фоне мотива «говорящего сада» в метатекстуальном финале другого стихотворения — «Душная ночь» (из книги «Сестра моя — жизнь»):

...у плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней — не замечен;

Заметят — некуда назад:
Навек, навек заговoryт.

С. Н. Бройтман считает, что здесь «я» не только говорящий, но и говоримый герой события, что возвращает его из субъекта речи в «объект коммуникации» (Е. Фарино): «Автор попадает внутрь собственного стихотворения в качестве его героя...» [Там же, с. 426—427, 430].

Итак, в лирике Пастернака мотив «говорящего сада» создает возможность для перестройки унаследованной от романтизма связи звучащей природы и внимающего ей человека: человек-слушатель становится также и тем, о ком говорит сад. В условиях субъектно-образного неосинкретизма феномен сотворчества получает смысл не только «вслушивания» человека в речь природы, но и превращения человека в самый предмет ее разговора.

Объем статьи ограничивает нас высказанными наблюдениями; дальнейшее же накопление материала по мотиву «вслушивания поэта в звучание природы» в романтической лирике позволит внести необходимые дополнения и уточнения и в характеристику ее поэтологического «двойного дна», и в понимание ее рецептивной художественности. Мысль А. В. Михайлова о «тесной окруженности» романтической поэзии «всемирно-неромантическим» мы попытались подтвердить в данном случае сохранением в ней барочной

традиции и опережающим освоением ею поэтики модернизма. Языком современной науки А. В. Михайлов доказывает уникальность теоретических идей Ф. Шлегеля об «универсальном» и «прогрессивном» характере романтической поэзии, богатой прошлыми и настоящими опытами (см. его «Атенейские фрагменты» и Разговор о поэзии», где упоминаются комедии Аристофана, драмы Гоцци, «Дон Кихот» Сервантеса, «Божественная комедия» Данте, пьесы Шекспира, «Жак-фаталист» Дидро, романы Стерна и Жан-Поля, «Мейстер» Гете) и чреватой будущими: «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. <...>...Это как бы само искусство поэзии, ибо в известном смысле всякая поэзия есть или должна быть романтической» [Шлегель, с. 295]. Попыткой обоснования этого тезиса в области лирики и является наша статья.

Бройтман С. И. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007.

Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.

Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.

Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.

Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М., 2008.

Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.

Теория литературы: учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1 : *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. И.* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева : еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчев. сб. : ст. о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллин, 1990. С. 32—107.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1. М., 1983.

Čiževskýj D. Tjutcev und die deutsche Romantik // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1927. Bd. 4. S. 299—323.

Wilpert G. V. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.